

STM 1923

Recensioner

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

EGYPTENS MUSIK PÅ TUTANKHAMONS TID.

CURT SACHS: Die Musikinstrumente des alten Ägyptens. Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung. Bd III. Berlin Verlag von Karl Curtius. 1921. Stort 4:o. 92 s. + pl. I—XI.

De sista grävningarna i Egypten ha ånyo väckt intresse hos den stora allmänheten för det gamla Egypten, och de egyptiska museerna ha fått ett ovanligt stort antal besökare. Ovanstående arbete, som tillkommit före "den egyptiska febern", är av så betydande kulturhistoriskt och musikaliskt värde, att det även utan denna sista sjukdom bort bli beaktat.

Det har bland de nästan dagligen inkommande uppgifterna från Tutankhamongraven även funnits meddelanden om, att nya egyptiska musikinstrument kommit i dagen och då mestadels s. k. "flöjter". Om dessa fynds värde är naturligtvis för tidigt att tala, men att dessa instrument ej äro de enda till vår tid bevarade, torde nog vara bekant för de flesta, som sysslat med äldre tiders musik. Huru vittomfattande de musiksamlingar äro, som blott i egyptiska museet i Berlin förvaras, därom kan C. Sachs' bok ge besked. De övermåttan rika samlingarna i London och Paris äro ännu ej i detalj beskrivna, och man kan ej underlåta att fråga sig, vad resultatet skulle ha blivit, om C. Sachs fått utsträcka sina rent fackliga undersökningar även till dessa föremål.

Musikforskningen har länge haft sin uppmärksamhet riktad åt det gamla Egypten. Den förste som mera ingående studerade Nillandets musikinstrument var G. Villoteau, som tillhörde Napoleons expedition 1798. Hans stora verk *Description de l'Égypte* ägnade flera band åt beskrivningen av instrumenten (Bd IV: *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*; bd XIV: *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*). Före honom hade redan J. B. Laborde i sin *Essay sur la musique ancienne et moderne* (1780) meddelat flera intressanta musikbilder från den gamla egyptiska tiden. Även Ch. Burneys *A general history of music* (1776) sysselsatte sig rätt ingående

med det gamla faraorikets tonkonst. Det viktigaste arbetet under 1800-talets förre hälft blev G. Wilkinsons: *The manners and customs of the ancient Egyptians*. De stora sammanfattande arbetena utkommo dock först på 1860-talet: A. W. Ambros, *Geschichte d. Musik* I, 1862 (s. 137—176 om det gamla E:s musik); K. Engel, *The music of the most ancient nations*, 1864 (cap. V s. 180—276); F. J. Fétis, *Histoire gén. de la musique* I, 1869 (s. 187—315). De två sistnämnda äro rikt illustrerade och behandla ingående det gamla Egyptens musikkörhållanden. Detaljforskningen begynte likväl först med 1880-talet, då Victor Loret i Lyon undersökte de egyptiska instrumenten, som bevarats till våra dagar. En utomordentligt betydelsefull studie är hans *Les flûtes égyptiennes* i *Journal asiatique* 1889.¹ Tre år senare följde: *Les cymbales égyptiennes* i *Sphinx* V. Själva huvudkällan i våra dagar är Lorets grundliga och sakrika "Översikt av musiken i det gamla Egypten" i A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique* I, Paris 1913 (s. 1—34; rikt illustr.). Detta verk är ej gjort överflödigt av Sachs skrift men väl högst betydelsefullt kompletterat. Före den nu föreliggande boken har Sachs bl. a. lämnat två förträffliga bidrag: *Die altägyptischen Namen der Harfe*, *Festschr. H. Kretschmar* 1918; *Die Tonkunst der alten Ägypter*, *Arch. f. Musikwiss.* I, 1920. Slutligen kan påpekas, att ledaren för Tutankhamonundersökningarna 1912 utgav en bok om sina då gjorda grävningar: *Carnarvon-Carter, Five years explorations at Thebes* (Oxford). Även i denna finnas viktiga upplysningar till den gamla musiken.

Sachs' bok är framför allt en beskrivning av de musikföremål från gamla Egypten, som finnas i Berlins museum. Bildmaterialet är härvid icke det minst värdefulla. Ej blott föremålen belysas på detta sätt utan även de gamla skulpturverken och målningarna. Hittills har man alltid fått nöja sig med teckningar efter föremålen själva. Sachs medtager rena fotografier av relieferna, varigenom alla tvivel på en bilds riktiga återgivande måste falla.

Största antalet instrument tillhöra naturligtvis de s. k. idiofonerna (kröftaler, kastanjetter, cymbaler, sistrer m. m.). Flera av dessa kunna föras tillbaka till Gamla Rikets tid (4—6 dyn.).

¹ Jfr även T. L. Southgates båda uppsatser: *The recent discovery of Eg. Flutes*, *Mus. Times* 1890, och *Some ancient mus. instruments*, *Mus. News* 1903.

Lyckligtvis nöjer sig icke Sachs med att kort och gott nämna tidsåldern — så och så många år före Kristi föd. — utan ger utan alla kommentarer en tidstabell för dynastierna enligt de två sista historiska undersökningarna: Meyer-Brœsted och Borchardt. Enligt den första sättes första dynastiens början till 3400 f. Kr. och Gamla riket (4—6 dyn.) till 2900 — 2475, enl. den senare till resp. 4186 och 3430 — efter 2700. Fr. o. m. 12 dyn. (2000 f. Kr.) äro egyptologerna mera ense om tiden. För musikkforskningen har denna osäkerhet rörande de första dynastierna mindre att betyda, då det gäller idiofonerna, men värre blir det, då det gäller den gamla egyptiska harpan. Detta viktiga instrument uppträder, så vitt hittills känt, först i 4 dyn. eller enl. Meyer-Br. 2900—2750 och enl. Borchardt 3430—3160. Denna dubbeldatering kan ju synas ligkiltig, då det ju i alla fall rör sig om en så tidig kulturperiod som 3000 år före vår tideräkning. Så är emellertid ej fallet. Den babyloniska musikens första stränginstrument är en mycket stor lyra på en relief i Louvremuseet (sumerisk). Här varierar dateringen på samma sätt på c:a 500 år. Gå vi till Kinas äldsta instrument kin (liggande cittra) är dateringen likaledes osäker (2900 f. Kr. eller 2100). Frågan gäller i första hand: Var är stränginstrumentens urhem? Var skall det äldsta kulturlandet sökas, där dessa instrument först utbildats? Ha alla tre typerna — harpa, lyra och kin — uppstått oberoende av varandra? Alla dessa frågor måste bli obesvarade, så länge ej någon mera fast datering kan erhållas, d. v. s. ungefär till ett bestämt århundrade. Man anser i allmänhet numera, att Kinas äldsta kultur har uppstått under inverkan från väster. Har Egyptens uppstått under inflytande från öster?

Sachs låter harpan uppstå ur den flersträngade bågen, vilken ännu finnes kvar i Afrika hos Fan-folken (Ankarmann, *Die afr. Musikinstr.* typ XI a s. 29).¹ Emellertid avbildas harpan redan från början i en sådan mångfald av former, att instrumentets äldsta framträdande i Egypten får högst betydligt antedateras, tämligen säkert flera hundra år (3300 el. 3700?). Under sådana förhållanden torde givetvis Egypten tills vidare ha prioritetsrätten rörande stränginstrumenten. På Tutankhamons tid fanns emellertid även en "utländsk" harpa jämte den gamla inhemska. Denna kan med tämlig bestämdhet fast-

¹ Praktiga belysande exemplar finnas i Musikhist. Museet, Sthlm.

ställas som babylonisk. Den är vinkelböjd och har korpus och hals (vinkelharpa), under det att den egyptiska är halvcirkelformad (rundharpa). Då givetvis den babyloniska ej kan anses ha uppstått i Nildalen, måste man avstå från att låta Egypten *ensamt* ha utvecklat harpformen. Är den babyloniska autochton, uppstår frågan ånyo: vilken är äldst? Forskningen har ej besvarat detta spörsmål, men Sachs tycks — i likhet med undertecknad — luta åt uppfattningen, att den babyloniska mycket väl *kan* vara den uräldsta. Men då faller teorien om harpan som enbart framgången ur musikbågen (såvida ej även i Babylonien rundharpan är den äldsta, som föregått den vinkelböjda.)¹

Den egyptiska harpan finnes avbildad ännu under den romerska kejsartiden och kan för övrigt anses leva kvar i en del av Sudan-negrernas harptyper.²

Egyptens lyra har med full visshet kommit från Babylonien och avbildas första gången under 12 dyn. (c:a 1900 f. Kr.) och då betecknande nog i samband med semiternas skattebetalning till en egyptisk tjänsteman. Sedan dröjer det 500 år, innan ånyo lyran avbildas i Egypten, men därefter blir instrumentet utomordentligt vanligt, och en tid rent av undantränges harpan som modinstrument. Intressanta äro Sachs' jämförelser mellan Abyssiniens och Nubiens lyror i våra dagar³ och Egyptens gamla instrument. Han kommer härvid till den viktiga slutsatsen, att alla de nya ej äro att anse som primitiva förformer utan kvarlevande rester av den grekiska under Alexandriatiden till Egypten invandrande formen.

Lutan var i Egypten på Tutankhamons tid mycket populär,

¹ Man torde härvid beakta den gammalbabyloniska harpan avbildad hos E. J. Banks, Bismaya, New York 1912, s. 268. Jfr Sachs s. 68 och avb. 47.

² Det afrikanska harpdistriktet sträcker sig som ett sammanhängande område från Övre Guinea fram till Nilen söder om Abyssinien och når i norr upp till Tsadsjön, i söder till Congofloden. Det gamla hamitiska området norr därom äger numera ingen harpa, vilken således saknas i hela Nildistriktet, Abyssinien och Somalilandet. Goda typer av denna afrikanska harpa finnas i Musikh. Museet, Sthlm, däribland ej så få av de, som speciellt inbjuda till jämförelser med de gammalegyptiska formerna. Om Egyptens och Babyloniens rund- och vinkelharpor se bl. a. även Hort. Panums bok: Middelalderens Strenginstrumenter, Kbh 1915, där tillika många avbildningar finnas. [Även lyran i Babylonien och Egypten beskrives där utförligt].

³ Även dessa typer finnas i alla de nu levande formerna synnerligen belysande i Musikh. Museet, Sthlm.

och Sachs belyser såväl i bild som text alla formerna. Om dess ursprung har han åtskilliga intressanta iakttagelser att meddela. De i Nordafrika från Marocko till Nilen förekommande primitiva spjutlutorna med starkt framträdande förstång sammanställas med de gammalegyptiska, och dessa torde även i viss mån få anses som förformer. Säkert råder ett inbördes sammanhang mellan båda, och i så fall måste man även revidera om den gamla satsen, att araberna ha fört spjutlutan till Afrika. Lutans förhistoria är om möjligt ännu mindre känd än harpans. Med Sachs' bok som hjälp är det numera ej svårt att rekonstruera den första utvecklingen, åtminstone så vitt det gäller Egypten, Nordafrika och Babylonien (med Gammalpersien). Den s. k. arabiska lutans uppträder tämligen klar på 500-talet e. Kr. i Persien, men redan förut finnes den i Indien, och Kinas p'ip'a torde med visshet kunna placeras i andra årh. f. Kr. Det har förut rått ovissheit om i vad mån den arabiska lutans framgång ur den gamla babyloniskt-egyptiska. Sammanställas de kinesiska, tidigt avbildade, formerna med de indiska och persiska erhålles en kontinuitet från Roms kejsartid till perserna på 500-talet. Med Sachs' bok som hjälp torde det ej bli svårt att även klarlägga den äldre tiden. Sedan går det lätt att bestämma lutans utveckling från Tutankhamon till Kleopatra.

Särskilt viktiga äro Sachs' undersökningar om de s. k. flöjterna, där han skarpt kritiserar Lorets sätt att räkna ut de egyptiska skalformerna. Även tager han bestämt avstånd från Lorets tolkning av 'flöjterna' som 'snabelflöjter'. Sachs söker, med ledning av vad som hittills är känt om primitiva flöjter, bestämma den egyptiska typen som enkel rörtyp med tonframbringelse ungefär som då vi blåsa i ett nyckelhål. I övrigt är han mera böjd för att tänka på rörbladsformer, d. v. s. klarinett- eller oboeinstrument. Av dessa två torde avgjort oboen — alltså dubbelblad med "motsläende tunga" — ha varit den vanligaste i Egypten, ehuru även enkeltungan — klarinetten — måste ha varit känd.

Sachs' forskning står här i direkt motsättning till Lorets men böra dock anses som vida mera bevisande, enär de vila på grundligare kännedom om flöjters och rörbladsinstruments egentliga art.

Med avseende på de toner, som kunna ha funnits i de

egyptiska "flöjterna" nöjer sig Sachs med att konstatera, att egypterna måste ha känt de mindre tonavstånden (kromatiska skalan).

... Då Sachs' bok framgått ur en beskrivning av museiföremål, är den mindre hållen som en historik över musikens utveckling i det gamla Egypten. Den kan således ej jämföras med Ambros', Fetis', Engels eller Lorets i encyklopedien. Den förutsätter således i viss mån förkunskaper i Egyptens musikhistoria, inhämtade ur någon av de förut nämnda huvudkällorna. Den bringar emellertid så mycket nytt vetenskapligt stoff, att nästan alla förutvarande arbeten nu måste väsentligt omläggas. Måhända är ännu icke tiden mogen för en sådan universell skrift om Gammalegyptens musikhistoria. Nya fynd göras ständigt. — ej minst nu vid Tutankhamons grav — och de gamla fynden måste ånyo undersökas och beskrivas efter de metoder, som använts vid Berlinsamlingen, innan vi förmå dana oss ett slutomdöme om faraonernas musik. Men ej minst måste en kompletterande undersökning göras om Gammalbabyloniens musik. De nuvarande grävningarna i Egypten ha gjort mycket gott ej minst genom att väcka allmänhetens intresse för denna kultur. Forskarna kunna på så sätt tänka på allmänt understöd för sina mödor. Redan nu kan ett livligare intresse förmärkas för Eufrat- och Tigrisgrävningarna, och man har konstaterat, att även dessa belysa Tutankhamons egyptiska tidsålder. Måhända även den äldsta musikhistorien kan av alla dessa forskningar få sin belysning och till sist svar erhållas på de frågor, som nyss framställdes om stränginstrumentens urhem och första utveckling. Sachs' undersökningar kunna utvisa, att man kan ställa upp problem utan att fastna i hypotesernas lösa mark.

T. Norlind.

NAUMANNS VERKSAMHET I SVERIGE.

RICHARD ENGLÄNDER: J. G. Naumann als Operakomponist mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1922. [Mk 160.] VI + 432 s. jämte musikbil. 72 sidor.

En del av Engländers nu föreliggande bok utgavs 1916 som doktorsavhandling vid Berlins universitet (J. G. Naumann als Opernkomponist, 60 s.). Rörande Naumanns verksamhet i Sverige föreligga nu inga nya studier, utan är kapitlet "Tätigkeit in Schweden" till största delen ett noggrant avtryck av dissertationen, dock äro de rätt utförliga noterna under linjen ej medtagna. I deras ställe äro nya anmärkningar under stycket meddelade. För Sveriges vidkommande finnas emellertid i boken av 1922 ytterligare flera viktiga kapitel medtagna, framför allt en utförlig musikalisk analys av de svenska operorna Amphion, Cora och Alonso och Gustaf Vasa samt några bilagor, däribland: III fyra brev från Naumann till Patrick Alströmer ¹²/₅ 1779; ¹⁸/₅ 1784; ¹⁸/₉ 1784; ²⁵/₁₀ 1784; IV två brev från Naumann till Per Frigel ²⁷/₁ 1797; ⁹/₁₂ 1798; V utdrag ur brev från greve Nils Bark till skalden Joh. Leop. Neumann om Naumann och hans svenska verksamhet ²¹/₅ 1782; ²⁴/₅ 1782; ¹³/₁₀ 1782; ²/₁₂ 1782; ¹/₁₁ 1783; ³⁰/₁₂ 1785.

De källor E. använt för teatern i Stockholm på Naumanns tid äro till största delen svenska, däribland ej blott böcker utan även arkivhandlingar, vilka lämnats av C. A. Martiensson, Leipzig. Något väsentligt nytt erbjuder boken på denna punkt ej, fastän framställningen är mycket god och tämligen utförlig. Hovkapellet före Gustaf III belyses med Ehrensvärds berättelse. Jag har redan i den nya uppl. av Svensk musikhistoria (s. 164 f.) påpekat, att denna historik är så vitt det gäller hovkapellet under Adolf Fredrik mycket missvisande. Senare forskning har ådagalagt, att hovkapellet långt ifrån var så dåligt vid Gustaf III:s tronbestigning. Även är den svenska kritiken

av musikförhållandena vid Naumanns ankomst 1777 onödigt bitter. E. nämner själv (med Allm. Musiklex. som källa), att hovkapellet 1778 hade 33 musiker och fem år senare 47. Att N. härvid verkligen gjort något litet för att förstärka orkestern, må ej förnekas, men denna förbättring sträckte sig endast till små kompletteringar. Den orkester Naumann själv på 80-talet skapade i Köpenhamn bestod blott av 29 musiker. Meissner säger också riktigt (Naumann, 1804, II s. 118): "Überdiess war in Schweden doch schon manches gethan worden, und das Ganze bedurfte gewissermassen nur einer Ausbesserung. In Dänemark hingegen musste fast alles umgestürzt, und dann erst wieder neu gebaut werden". N:s missnöje med orkesterförhållandena i Sverige framlyser av brevet till Alströmer d. 12/5 1779: "Da man nicht recht Ernst braucht die musikalische Sache und das Spectackel in Stockholm auf einen guten und dauerhaften Fuss zu sezen, so wäre ich auch überflüssig, ich habe einige gute Leute die man dort sehr nötig hat für einen billigen Preis vorgeschlagen, habe aber darüber gar keine risolution erhalten; Ewr: Hoch Edl: sind ein allzugrosser Kenner, und erfahrner Practicus in der Musick, als dass dieselben nicht wissen sollten, was zu einen guten Orchestre gehört, und wie traurig es für einen Componisten ist, wann er nicht die nöthigen Subjecta zur Aufführung seiner Arbeiten hat; und daran fehlt in Stockholm noch sehre; ich habe so viel Liebe und kan sagen Patriotismus vor Schweden, dass ich einen Vorschlag gethan auf welche Art das Orchestre und Oper in Stockholm in wenig Jahren eins der besten in ganz Europa seyn könnte, und zwar von lauter eingebohrnen Schweden und Landskindern, ohne dass es viel kosten sollte".

Att teatern under Barnekows ledning var dålig, intygas av många källor, och N. kallar direktören i brevet hem d. 18/8 1777 "ein Stiefel in Folio". Konungen själv var ju ej heller nöjd med hans verksamhet och avsatte honom tämligen onådigt. Vad Naumann under sin första vistelse i Sverige 1777—78 uträttat för teatern, inskränker sig till skapandet av operan Amphion samt till en och annan liten förbättring av orkestern. Någon uppräckning av teatern skedde ej, och förhållandena försämrades de följande åren 1779 och 1780. Helt annorlunda blev teaterns skötsel under den nye direktören

Carl von Fersen, vilken 1780—86 ledde k. operan på ett enastående kraftfullt sätt. Naumann fick under sin andra Stockholmsvistelse 1782—83 ett gott stöd i direktörens stora nit, och framgången blev då även vida bättre. Det kan dock sättas i fråga, om ej Fersen haft den största delen i de förbättrade förhållandena. Naumann ledde sin nya opera "Cora och Alonzo" 1782 och arbetade på en ny, "Gustaf Vasa", vilken han ägnade hela sin energi. "Dieses soll mein Meisterstück werden, wenigstens ist es mein Vorsatz; in wie weit mir es gelingen wird, muss die Zeit lehren", säger han till brodern i brev från Stockholm d. 1/2 1783. Det blev en stor besvikelse för honom, att han ej själv fick leda premiären. Tjänsten i Dresden kallade honom, och han måste resa. Likväl väntade han på en ny kallelse till Stockholm, och brevet till Alströmer 18/9 1784 utvisar, huru ledsen han var, att ej få något meddelande från konungen: "Es scheint fast als ob ich nicht wieder nach Schweden kommen würde, weil mich Ihro Majestät der König noch nicht verlangt! vielleicht will man meinen Gustaf Vasa ganz verderben; denn ohne mich ist dieses Werck schlechterdings nicht möglich gut aufzuführen". I brevet av d. 25 okt. s. å. heter det: "Aus Stockholm habe Nachricht, dass man meinen Gustaf Vasa, wie sehr natürlich, erbärmlich verhunzt, es thut mir weh, weil es dass beste Werck ist, dass ich je gemacht habe!" Vid denna tid var dock operan ännu icke given.

E. söker nu bevisa, att orsaken till denna brist på hänsyn mot honom berodde på, att konungen svalnat i sitt intresse, att Kellgren ej stod på god fot med sin kompositör samt att Uttini och Kraus intrigerade mot honom. Mot detta kan anföras följande: N. reste 1785 till Köpenhamn och arbetade där under ett helt år, ombads att stanna men måste tillbaka till Dresden. D. 19 jan. 1786 gavs Gustaf Vasa i Stockholm och d. 15 mars s. å. skriver N. själv från Köpenhamn till sin broder (A. G. Meissners N.-biogr. II, 128): »Wie ich am stärksten mit dieser Oper [Orpheus] beschäftigt war, bekam ich auch eine sehr schmeichelhafte Einladung vom Könige in Schweden, wenigstens auf etliche Wochen nach Stockholm zu kommen, um meinen Gustaf Wasa aufzuführen; allein es war wegen der hiesigen Geschäfte mir ganz unmöglich mich nur einen Tag zu entfernen. Es that dem Könige sehr leid; aber

mir gewiss noch mehr; denn ich kenne seine Grosmuth durch Beweise“. Premiären å Orpheus i Köpenhamn var d. 31 jan. 1786, och N. säger, att konung Gustafs brev anlänt, då han ”som starkast var sysselsatt med denna opera“. Allt tyder på, att N. fått kallelsen till Stockholm *före* Gustaf Vasa-premiären, och att man önskat, att han själv lett den. Felet kan således ej direkt ha varit en önskan i Sverige att ej se honom åter.

Att N. ej sedan blev ombedd att komma, kan möjligen ha berott på, att man i Stockholm ej var rätt belåten med den förkärlek han hyste för Köpenhamn. I nyss citerade brev säger N.: ”Man ist in Schweden ein bischen eifersüchtig, dass ich hier bin, und wollte mich gern abspenstig machen.“ Meissner berättar om, att konung Gustaf velat sända N. en hedersgåva för Gustaf Vasa, men sedan han hört, huru man i Köpenhamn sökt binda honom vid det danska hovet och N. själv halvt reflekterat på anbudet, beslutat att draga in gåvan. Från svenska hovet hade man gjort stora ansträngningar att fast binda N. med fördelaktiga kontrakt men ej lyckats. Gustaf III hade hoppats, att förhållandena i Sverige varit så mycket bättre än i Danmark, att N. aldrig tvekat i valet mellan de två länderna. Själv säger N.: ”Ich fand einen erstaunenden Enthusiasmus für Musik bei der Dänischen Nation und weit mehr als bei den Schweden“. Så vitt det gäller konsertlivet är detta riktigt. I Köpenhamns rådde just då en nästan febril konsertverksamhet uppbyren av de många klubbarna, men i dessa konserter spelade mestadels blott dilettanter, och om visserligen kärleken till musiken var större i Köpenhamn än i Stockholm, voro helt säkert de konstnärliga fordringarna på en god orkestermusik vida högre i den svenska huvudstaden. Mot 80-talets slut leddes musiken i Stockholm av en sådan betydande kraft som J. Kraus, och det kan sättas ifråga, om ej denne som kompositör och orkesterledare varit N:s like, om ej rent av överman.

Kapitlet om de svenska operorna (s. 242 ff) torde höra till de allra bästa i boken. E. fastslår där, huru N. genom samarbetet med sina textförfattare, Adlerbeth och Kellgren, tvungits att ge sina operor en annan struktur än den gängse italienska (s. 80: Es kann nicht genug hervorgehoben werden, dass er in Stockholm geradezu gezwungen wurde — sich den Stand-

punkt der Tragédie lyrique und besonders Glucks zu eigen zu machen“). I första hand gällde dessa förbättringar recitativ och aria men i viss mån även kör och orkester. Recitativet blev särskilt i G. V. under Kellgrens direkta inverkan mera dramatiskt genomfört. N. fick i Sverige ej göra med vanliga librettfaiseurer utan med målmedvetna diktare, vilka krävde en musik noga anpassad efter deras intensjoner. Den gamla italienska operans ariestil passade ej för dessa operatexter, därför måste Naumann taga till en liedartad cantilena i stället. Kören var vid Gustaf III:s opera särskilt god, och konungen önskade se denna del av en opera så väl företrädd som möjligt. N. tog även hänsyn härtill. Redan i Amphion framträder den körmässiga behandlingen, och även Cora lägger stor vikt vid dramatiskt verkningsfulla körer. Det pompösa i den Gustivanska operan framtvingar även ett större hänsynstagande till en full och rik orkester, framför allt mässing och träblåsare. Även blåsorkester bakom scenen krävdes ej sällan. Att N. rättade sig efter de svenska fordringarna framgår ej minst av Gustaf Vasapartituret. E. anför ett intressant exempel i musikbil. s. 32 ff., där i andra akten från scenen höres en marsch för ”clarinetti och pifferi“ jämte två trumpeter och pukor; den ordinarie orkestern ackompanjerar samtidigt ett recitativ. Marschen är Naumanns i Sverige populäraste melodi: Bellmans ”Så lunkom vi så småningom.“ Bellman är för övrigt ej den ende, som fattat tycke för marschen. E. använder den 1792 för sin sång Svar på tal: ”Man frågar mig“ (nr 25). Det anges där, att N. komponerat den.

Det kan i detta sammanhang nämnas, att N:s melodier med viss förkärlek valdes till tema för klavérvationer. Musikaliskt Tidsfördriv meddelar i årg. 1793 nr 5 ”Marche utur Gustaf Vasa“ varierad för piano av G. Collin. Åhlström varierar ett Andante grazioso ur Amphion (1820: 24) och ett Andante ur Gustaf Vasa (1821: 26). I övrigt meddelar tidskriften tre arior (sång m. klaverack.) ur Gustaf Vasa: ”Må mitt beröm“ (1802: 3), ”Ädla skuggor“ (s. hfte), ”Gå, säg, att under fjättror böjd“ (1802: 8).¹

Med ”Gustaf Vasa“ hade N. nått höjdpunkten av förmåga, och de operor som sedan följde företedde endast föga någon

¹ Musikaliskt Allehanda 1823 nr 98/99 meddelar ouverturen till Gustaf Vasa i klaverutdr. 2 h.

vidare utveckling i stil. Han stannade på halva vägen mellan nyitalienarna och Gluck. "Gluck ist noch zu viel Franzos und Piccini zu viel Italiäner, dem ersten fehlt es an Gesang, der andere hat zu viel und tändelt zu sehr, beide verfehlen den Weg zum Herzen", säger N. i ett brev till brodern 10 sept. 1781 (E. 413). Med Mozarts Trollflöjten blev han aldrig rätt nöjd. "Mir macht es immer Langeweile besonders italiänisch aufgeführt" (br. $2\frac{1}{3}$ 1795). Haydn trivs han bättre med och uttalar sig rätt berömmande om Skapelsen.

I ett synnerligen väl skrivet kapitel om "das frühromantische Element" i Naumanns musikaliska stil söker E. bevisa, att N. varit påverkad av den samtida litterära romantiken. I ett föregående kapitel om N:s personlighet nämnes även, huru N. i Dresden stått nära de nya diktarna och lärt känna Herderkretsen. Det var rent av tal om, att han skulle skriva en opera till text av Schiller, och skalden visade själv stort intresse härför.

Man kan blott beklaga, att E. begränsat sig att tala om N. som operakompositör. Vid en eljest så ingående behandling av ämnet hade det varit av stor betydelse att även få belyst N. som kompositör av kyrko- och kammarmusik. Om N. som tonsättare av lieder nämnas flera erkännssamma ord och E. söker bevisa hans stora betydelse inom denna genre. Friedländer nämner N. märkligt nog endast en passant (I, 291) i sin stora bibliografi över lieden under 1700-talet (Das deutsche Lied im 18. Jahrh.). Kretzschmar framhäver honom något mera i sin historik om tyska lieden (Gesch. d. neuen deutschen Liedes I, 317 f). Det hade här varit intressant att av en så stor N.-kännare som E. få veta något mera. Hans frimurarsånger voro helt säkert lika väl kända i Sverige som i Tyskland. Att Sverigevistelsen givit anledning till solosånger med svensk text, omnämnes flerstädes i breven, men ändock tycks N. ej fått någon betydelse för den svenska visan. Åhlström meddelar bland sina över 500 dikter med melodier i Musikaliskt Tidsfördriv och Skaldestycken satta i musik ej en enda visa av Naumann, oaktat han medtager flera av Glucks Klopstocksoder (Mus. Tdsf. 1790: 9; 1793: 4), ej mindre än tio av Mozarts lieder (till ypperlig svensk övers. av Valerius, Skaldest. s. i musik IX, X), flera sånger av Himmel, Hurka m. m. Och dock kallar Åhlström sig själv

Naumannlev (E. 75)! E. skjuter något över målet, då han låter Åhlström påverka sin lärare med hänsyn till svensk folkmusik. Å. begynner först efter 1810 under umgänget med A. A. Afzelius få ögonen öppna för den svenska folkmusiken, och då endast folkdansen, ej folkvisan. I sin tidskrift ("Mus. Tidsfördriv") meddelar han ej en enda svensk folkvisa och av folkdanser endast några i Hæffnerbearbetning (1816: 1).

Om N. som instrumentalsättare för kammarmusik eller piano nämner E. ej heller något. Det kan vara på sin plats att här närmare gå in på N. som kompositör speciellt för glasharmonika. E. lämnar flera uppgifter härom dels i texten dels i breven. Dessa meddelanden kunna kompletteras med de hos Meissner anförda. Då Kinsky i sin katalog av Heyermuseet ej nämner något om N:s förtjänster på detta område, finnes så mycket större skäl att ej glömma denna N:s insats. Även för N:s svenska verksamhet och i viss mån tillika den danska spelar harmonikan en viss roll.

Det är känt, att Gluck under vistelsen i Norden i Köpenhamn och i Norge 1749 och 1750 låtit höra sig å glasharmonika. Instrumentet var sedan på 1760-talet ytterligare förbättrat genom Benjamin Franklin och vidare 1780 av C. L. Röllig (f. e. 1740, musikdir. i Hamburg, 1797 tjänsteman i hovbibl. i Wien, † där 1804; se Gerbers Lex. III, 895; Kinsky I, 168). 1786 upptog Röllig Hessels idé och försåg instrumentet med klaviatur. Redan 1780 eller 1781 trädde Naumann i för-



TITELSIDAN TILL NAUMANNS SONATER FÖR GLASHARMONIKA.
Ex. i Musikhist. Mus. Sthlm.

bindelse med honom och blev genast förtjust i den milda behagliga tonen. Han lät själv göra sig en harmonika efter Rölligs modell och fann därvid även upp en del förbättringar (Meissner II, 273 ff).

N. lät sedan ofta höra sig å instrumentet ehuru helst mera privat, då han ej särskilt älskade offentligt konserterande. Vid sitt andra besök i Sverige 1782—83 hade han sin harmonika med sig och hans spel fann många beundrare. Kexel skriver 1783 i sin teateralmanack (s. 30) om "det härliga instrumentet" och N:s underbara spel. När det blev tal om resan till Köpenhamn några år senare heter det i ett inbjudningsbrev: "Kommen Sie, liebster N, mit ihrer himmlischen Harmonica, ihren himmlischen Talenten und ihrem himmlischen Herzen" (E. 89). I brevet av d. 18/5 1784 till Alströmer talar N. om ett klaver, som baronen bett honom ombesörja och tillägger: "Eine Harmonica müssen Sie auch noch haben, wer ist wohl würdiger ein so himmlisches Instrument zu besitzen als Sie, liebster Herr Baron?" Han nämner därefter, att han skulle ställa om ett sådant för 300 rdr., fastän hans eget kostat dubbelt så mycket. "Und wenn ich wieder nach Schweden komme so lern ich Ihnen alle Vortheile und Kunst Griffe die ich weiss, worauf ich mich schon im voraus freue." Kurfursten hade låtit beställa flera stycken. Det tycks dock, som om Alströmer ej varit så förtjust över att få ett sådant tonredskap jämte sitt klaver. Redan i brevet därpå av d. 18/9 1784 skriver N.: "Dass Sie keine Harmonica haben wollen! Ach Sie berauben sich eines grossen Vergnügens, niemand verdiente mehr dies himmlische Instrument zu besitzen, als ein so grosser und ächter Kenner und Liebhaber der Musik." Till sist blev väl baronen bevekt, ty i nästa brev av d. 25/10 s. å. heter det, att han väntar sig till nästa sommar komma till Sverige och ville då taga med sig det beställda klaveret — "und vielleicht auch die Harmonica". Sedan hör man ej av, hur det gått. N. kom ej till Sverige, och instrumenten sändes antagligen till baronen på båt från Hamburg till Göteborg. 1786 utgav N. sex sonater för harmonika och tillägnade dessa Patrick Alströmer.¹ Sannolikt

¹ En ny andra samling utkom 1792. Exempl. av dessa båda höftn finnas enl. Eitners Quellenlex. i Dresden o. Berlin samt Wageners bibl.

1 *Sonate I. Adagio*

Harmonica

Basse pour le

ste Piano

F. P. F. P.

FÖRSTA SIDAN AV NAUMANN'S SONATER.

ha dessa sonater sänts efteråt, sedan redan harmonikan anlät och vunnit baronens tillfredsställelse.

Då harmonikan först 1785 försågs med klaviatur, och Röllig ej förrän 1786 upptog denna nyhet, måste Naumanns instrument ha saknat tangenter och spelats direkt med fingrarna på glas-klockorna. Huruvida N. någonsin tillägnat sig den nyare uppfinningen synes tveklaktigt. E. omtalar, hur härligt det

var att höra N. spela ute i det gröna om sommaren, när han var gäst hos greve Moritz Brühl på Seifersdorf (s. 366). 1789 skrev N. en artikel om harmonikan i C. F. Cramers Magazine f. Musik. Tyvärr har det ej lyckats mig se något exemplar av denna årgång. Märkligt nog försökte N. även harmonikan i samspel med andra instrument, däribland enl. Meissner — särskilt med lutan (M. 274). E. omtalar en kvartett för flöjt, luta, violoncell och harmonika. Ett utdrag ur Elisa van der Reckes dagbok ^{26/5} 1789 lämnar en intressant inblick i N:s "romantiska" sätt att komponera (E. s. 369). Man hade firat Elisav avlidne broders födelsedag och N. överraskade sin väninna med kvartetten. "Flöjten, lutan och violoncellen tävlade med varandra: harmonikan och flöjten uttryckte himmelska känslor, som höjde sig upp över denna ändlighets skranker; lutan och violoncellen hade något mera jordiskt; men den mest smekande melodi, besjälad av en fullkomlig harmoni, trängde också vid dessa instrument djupt in i det rörda sinnet. På harmonikan framtrollade N. ett oeffterhärmligt välljud! Detta syntes tona ned till oss från högre sfärer: blott flöjten fick lov att tävla med harmonikan och kunde beledsaga den utan att fördunklas. Vågade sig emellertid de andra instrumenten bredvid harmonikan, då måste de gå sin egen väg ensamma eller förena sig med varandra för att göra ett angenämt intryck. Träffade däremot alla instrument samman, då var det eteriska förenat med det jordiska i en förtjusande harmoni. N. sade mig, att han genom denna kvartett velat framställa den höga andliga och den ömma sinnliga kärleken; genom harmonikan och flöjten hade han sökt uttrycka den ädlaste syskonkärlek, och jag skulle betrakta denna kvartett, som en födelsedagsfest för min avlidne broder".

Meissner omtalar även kvartetter för flöjt, violin, altviolin och harmonika (M. II, 235 f.).¹ E. betonar med rätta, att N:s kärlek till harmonikan var en följd av hans romantiska läggning och omtalar i sammanhang härmed Dresdenkretsens förtjusning över Youngs Nattankar. Det var ej så litet "Welt-

¹ Eitner nämner ett tryck: "Six Quatuors p. le clav. ou Pfte avec l'acc. d'une Fl. V. et B. Oev. I." Måhända äro dessa de verk, som här åsyftas, fastän harmonikan är ersatt av klaver. Enl. Eitner finnes intet verk för harmonika mer än de nyss nämnda sonaterna.

schmerz" med i detta svärmeri, och Meissner nämner även, huru N. vid en begravning på ett gripande sätt tolkade sorgen med sitt instrument. Den ayldnes son höll ett tal över sin far, och när han överväldigad av smärta ej kunde tala, begynte N. osedd av alla — hans instrument var dolt i ett lövverk — spela å sin harmonika (M. II, 275 f.).

Om N:s senare uppfattning av instrumentet berättar Meissner: "Mången ensam midnattsstund fann honom ännu vid instrumentet motsvarande alltför lockande, alltför överröstande hans längtan efter behaglig, ehuru något svårmodig, inspiration. Först efter några år, när han fått många ojävaktiga bevis på, att ett alltför mycket spelande på detta sireninstrument skadat konstnärs och konstnärinnors hälsa, när bl. a. Rollig själv sänt honom en avrådande, på egen ogynnsam erfarenhet sig stödjande, skrivelse, blev han försiktigare; och de sista åren av sitt liv drog han sig från instrumentet nästan helt och hållet" (M. II, 276 f.).

Jag har uppehållit mig vid harmonikaepisoden något längre, emedan den särskilt tydligt belyser N:s ställning till förromantiken.

E:s bok har visat, att N. är tillräckligt stor tonsättare att bli värd en närmare undersökning, men den har även blottat luckorna i den hittillsvarande forskningen. Vi veta ännu för litet om N. som kompositör för kyrkan och hemmet. Eitners Quellenlexikon nämner högst få av N:s instrumentala verk. Finnas ej flera och har allt övrigt, som nämnts i den samtida memoarlitteraturen och i breven till och från Naumann, gått förlorat? I de av E. publicerade breven nämnas kompositioner, vilka tillkommit i Sverige. Ha även alla dessa förkommit eller kunna de måhända återfinnas i samtida handskrivna notböcker? Den svenska forskningen får avgiva svar på denna fråga.

T. Norlind.